

RESUMEN

El baile de la cueca en Chile, al igual que muchos bailes sociales, se encuentran dentro de dinámicas de influjo de saberes y practicas corporales que actúan sobre sus formas coreográficas y expresivas en constante evolución. Sin embargo, los discursos de identidad nacional han tendido a homogeneizar las formas expresivas de la cueca a través de cánones que buscan representar de manera corpórea un "alma nacional". Es así como ciertos cuerpos danzantes que han sido legitimados gracias a la incorporación de cánones estéticos dominantes. En este artículo intentaremos reflexionar sobre algunas de las influencias estéticas que han permeado a los cuerpos danzantes de cueca, con el objetivo de develar por una parte sus procesos de escenificación y por otra parte el carácter dinámico y cambiante de este baile, que se opone a los modelos estables y rígidos que impone el canon discursivo de identidad nacional.

Palabras Clave: cueca, cuerpos danzantes, identidad nacional, cánones estéticos, Chile.

ABSTRACT

As many social dances, the dance of cueca is influenced by corporal practices that impacts over their choreographic and expressive form. However, discourses of national identity have tended to homogenize their elements through canons that seeks to represent the "national soul" in a corporeal way. This is how certain dancing bodies have been legitimized thanks to the incorporation of dominant aesthetic canons. In this article, I expose some of the aesthetic influences that have permeated the dancing bodies of cueca, with the aim of revealing on the one hand their staging processes and on the other hand the dynamic and changing character of this dance, which opposes the stable and rigid models imposed by the discursive canon of national identity.

Keywords: cueca, dancing bodies, national identity, aesthetic canon, Chile.

Escénicos, Virtuosos y Disciplinados: Los cuerpos danzantes del “Alma Nacional”
Scenic, Virtuous and Disciplined: The dancing bodies of the “National Soul”
Pp. 84 a 107

ESCÉNICOS, VIRTUOSOS Y DISCIPLINADOS: LOS CUERPOS DANZANTES DEL “ALMA NACIONAL”

SCENIC, VIRTUOUS AND DISCIPLINED: THE DANCING BODIES OF THE “NATIONAL SOUL”

*Dra. © Daniela Guzmán,
Universidad Côte d’Azur,
Francia**

Todo baile, como práctica cotidiana inserta en un tejido social, se encuentra en constante mutación, ya que son sus cuerpos danzantes, es decir, los sujetos sociales y sus motivaciones, quienes le dan su existencia como tal. Y cuando hablo de “cuerpos danzantes”, no hago referencia a una imagen abstracta, etérea e incluso sublime de un cuerpo modelo, si no más bien estoy hablando desde la materialidad concreta y cotidiana de nuestros cuerpos que se expresan a través del baile. Así, nuestros cuerpos danzantes ante todo, son entes comunicantes que transmiten información a través de un lenguaje gestual simbólico, el que está directamente influenciado por los contextos históricos, sociales y políticos. La gestualidad de los cuerpos danzantes entendida como lenguaje, hace parte de las diversas prácticas discursivas¹ presentes en un contexto sociocultural determinado.

Por lo tanto, todo cambio en el contexto social tiene incidencia en los cuerpos danzantes y sus discursos, lo cual se verá reflejado en la evolución de los bailes de ese contexto. A este respecto, Jane Desmond afirma:

* Correo electrónico daniela.guzman-martinez@etu.univ-cotedazur.fr Artículo recibido el 1/04/2021 y aceptado por el comité editorial el 20/07/2021

¹ Desde la perspectiva de Michel Foucault, la noción de «prácticas discursivas» es entendida como «un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido, para una época dada y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (AS, 153-154) p. 425. El autor continúa planteando que [...] las prácticas discursivas no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos [...] ellas toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen” (DE2, 241) p. 138. citado por Castro, Edgardo (2004). *El Diccionario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires: Ediciones Prometeo, Universidad de Quilmes.

“Al observar la danza, podemos ver cómo se promulgan a gran escala, y de forma codificada, actitudes socialmente constituidas e históricamente específicas hacia el cuerpo en general, hacia el uso del cuerpo por parte de grupos sociales específicos en particular, y sobre las relaciones entre cuerpos marcados de forma diversa, así como actitudes sociales hacia el uso del espacio y el tiempo.”²

Desde esta perspectiva, el caso del baile de la cueca chilena, entendida como una práctica discursiva, da cuenta de constantes procesos de circulación, transmisión y apropiación a lo largo de su historia, aspecto que nos llevaría a afirmar su condición dinámica y cambiante. Sin embargo, Christian Spencer sostiene que el “canon discursivo”³ construido a partir de los textos que constituyen los “estudios de la cueca chilena”, ha tendido a presentarla “como un género unitario e inmutable en el tiempo” lo cual habría influido en la “delimitación de sus rasgos estilísticos.”⁴

En el caso de los textos de corte “pedagógico”, tal como los categoriza Spencer, en su mayoría habrían estado influenciados por el movimiento de proyección folklórica. Dicho movimiento se sustentó en parte en los imaginarios de ruralidad, erigiendo como símbolos las figuras del huaso y la china. Por otra parte, Spencer afirma que el canon discursivo ha tendido a focalizarse en tres temas ejes: origen, raza y nación, dejando de lado temáticas vinculadas, entre otras, al “uso de la corporalidad”, aspectos que nos interesa abordar en el presente artículo. Es así como, retomando lo anteriormente expuesto, me interesa destacar aquí el diálogo que se produciría entre los cánones discursivos

² Desmond, Jane (1994). *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. *Cultural Critique*, No. 26, p. 37, traducido por Daniela Guzmán: “By looking at dance we can see enacted on a broad scale, and in codified fashion, socially constituted and historically specific attitudes toward the body in general, toward specific social groups’ usage of the body in particular, and about the relationships among variously marked bodies, as well as social attitudes toward the use of space and time”.

³ Siguiendo las ideas de Christian Spencer, la noción de “canon discursivo” es entendida como “el repertorio escrito de textos que ha representado literariamente los rasgos coreográficos, musicales y poético-literarios de la (zama) cueca por medio de la construcción diacrónica de un discurso estratificado por capas.” En: *Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama) cueca chilena*. Spencer, Christian (2009). “Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama) cueca chilena”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N°13.

Sin embargo, en el presente artículo, la noción de “canon discursivo”, además de un repertorio escrito, podría entenderse como un repertorio de gestualidades. De esta manera, nos aproximamos a los postulados de Diana Taylor, quien, en el contexto de los estudios de la performance, define “repertorio” como un inventario de memorias corporales en donde se incluyen: (...) performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. (...) De manera contraria a los objetos supuestamente estables del “archivo”, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido... De esta manera, proponemos ampliar la utilización del término “canon discursivo” a una gama más amplia de prácticas discursivas corporeizadas. Diana Taylor (2015). *El archivo y el repertorio, la memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago, p. 56

⁴ Spencer, Christian (2013). “Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena”. En: Vargas, Herom (Ed.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectiva, perspectivas, críticas y propuestas*. Córdoba: IASPM-AL/CIAMEN (U.de la R.) pp. 407-421.

textuales y los cánones discursivos corporales en la cueca. Sería entonces a partir de este dialogo constante que podríamos afirmar que, a lo largo de la historia de la cueca hay cuerpos danzantes que han sido legitimados e incluso exaltados, y otros que han sido censurados e invisibilizados de acuerdo a las prácticas discursivas imperantes en cada época y sus correspondientes cánones estéticos. Uno de aquellos contextos en donde se visibilizó y legitimó con gran fuerza el canon discursivo del huaso, se generó durante la dictadura militar (1973-1990), periodo en donde se declara a la cueca "danza nacional" a través de la promulgación del Decreto N° 23 (1979).⁵ Dentro del contenido de su texto, se afirma que la cueca es "la más genuina expresión del **alma nacional**" y que refleja con mayor propiedad que otras danzas "el **ser nacional** en una **expresión de auténtica unidad**". Además, en el artículo 2° se afirma que: "El Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la **enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos**".

A partir de estos extractos del decreto, me parece importante destacar la utilización de algunas expresiones que, de manera implícita, podrían dar cuenta de la presencia de un canon discursivo fuertemente influenciado por los ideales del romanticismo. Estos habrían sustentado los estudios del folklore en Europa a principios del siglo XIX⁶ y un siglo después en Chile. Es así como, las nociones de "alma nacional" y "ser nacional" son utilizadas probablemente bajo la influencia de un pensamiento organicista. Según Sylvia Dümmer Scheel, esta perspectiva concebía a la nación como "una entidad corpórea, un órgano vivo que trascendía a sus miembros individuales y que contaba con "alma propia", consistente en el carácter colectivo de un pueblo."⁷ Entonces desde esta perspectiva, a la cueca se le atribuye la capacidad de encarnar, por sobre otras expresiones, los rasgos característicos de una supuesta "chilenidad". Según Araucaria Rojas, esta "chilenidad" es utilizada por los cánones discursivos como si fuera una "palabra-esencia", es decir, inherente a la acción de un "ser" chileno que está tan naturalizado dentro de la lógica del canon y del Estado, que no necesita explicación. Así, la autora sostiene que "[...] los amplios espacios en que se halla la voz "chilenidad", la diversidad de interrelaciones que pueden establecerse y las dimensiones que ellas abarcan, indican la presencia de una palabra acrisolada, discordante y que se localiza según conveniencias identitarias y exigencias políticas."⁸

⁵ Decreto ley N° 23 18/09/1979, Declara a la cueca danza nacional de Chile, Diario oficial, publicado el 6/11/1979. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, en línea:

<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=224886&f=1979-11-06&p=>. Consultado el 22 de Agosto del 2019.

⁶ Thiesse, Anne-Marie (1999). *La création des identités nationales, Europe XVIIIe- XXe siècle*, éditions du seuil, Paris, p. 21.

⁷ Dümmer Scheel, Sylvia (2010). "Los desafíos de escenificar el "alma nacional". Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)", *Historia Crítica*, N° 42, Bogotá. p. 88.

⁸ Rojas Sotoconil, Araucaria (2010). "Breves aproximaciones sobre la cuestión de la Cueca y la identidad nacional", *Y se va la primera ... Conversaciones sobre la cueca*. Micaela y Karen Donoso (editoras). Santiago: Ediciones LOM, p. 78.

Desde esta perspectiva, resulta interesante preguntarnos: ¿cuáles son las características de esa “alma nacional” enunciada en el Decreto? ¿De qué manera, la cueca encarna el imaginario de un “ser nacional”?

Si bien, en el decreto no se hace mención específica sobre el estilo de cueca que será promovida, en la práctica, el dispositivo de políticas culturales y educacionales que se pone en marcha, va a demostrar una evidente tendencia hacia la promoción de la variante huasa.⁹ De esta forma, se oficializa un canon de la cueca huasa que estaba presente ya, desde las primeras décadas de siglo XX. Este surge como respuesta a una corriente estética criollista que emerge en Chile a fines del siglo XIX y que logra su apogeo durante la primera mitad del siglo XX¹⁰ a través de lenguajes literarios, musicales, cinematográficos y finalmente escénicos. Esto posteriormente se verá reflejado en el desarrollo de la proyección folclórica y sus propuestas escénicas.

Entonces, cuando nos preguntamos por las influencias o posibles cambios que se produjeron en el baile de la cueca a partir de la promulgación del decreto 23, a fines de la década de 1970, estamos preguntándonos en realidad por nuestros cuerpos danzantes influenciados no sólo por el canon discursivo del huaso, sino que, además, por estéticas escénicas imperantes dentro de la proyección folclórica en Chile desde la década del 1950. Surgen así las preguntas centrales que movilizan este artículo: ¿cómo la práctica del baile de la cueca fue influenciada por el canon discursivo del huaso y las estéticas escénicas dominantes durante el siglo XX y, particularmente, desde que es declarada “danza nacional”? ¿qué elementos coreográficos y gestuales nos permiten develar la incorporación de técnicas escénicas y dancísticas por los cuerpos que bailan la cueca? ¿de qué manera la incorporación de estas influencias estéticas da cuenta de una condición versátil y cambiante de los cuerpos danzantes de cueca, oponiéndose así, a los modelos estables y rígidos del baile que intenta difundir el canon discursivo de identidad nacional?

Para dar respuesta a estas preguntas, en una primera parte, presentaré algunos antecedentes históricos sobre la influencia que han ejercido los cánones estéticos en la práctica de la cueca durante los siglos XIX y XX. Posteriormente, en una segunda parte, focalizaré mi análisis en dos instancias que, a mi modo de ver, fueron muy influyentes desde sus propuestas estéticas, éstas son: los Campeonatos Nacionales de Cueca y el Ballet Folklórico Nacional (Bafona).

⁹ Donoso Fritz, Karen (2006). *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia. Universidad de Santiago de Chile, p. 99.

¹⁰ Latchman Ricardo y Ernesto Montenegro y Manuel Vega (1956). *El criollismo*. Santiago: Editorial Universitaria, p. 25.

Es importante precisar que este análisis fue realizado en el contexto de mi investigación actual sobre el baile de la cueca urbana, en donde fue necesario desarrollar una observación retrospectiva de diversos cuerpos danzantes. Es durante este proceso de revisión de archivos cuando pude ir descubriendo la influencia que ejercen los contextos y sus prácticas discursivas en los cuerpos danzantes. Es así como en mi análisis asumo una perspectiva Foucaultiana¹¹ del cuerpo en relación al poder, en donde las nociones de "prácticas discursivas" y de "disciplina" otorgaron un soporte teórico a mis reflexiones. Otro soporte teórico son los estudios culturales en danza, particularmente las contribuciones realizadas por Jane Desmond y su perspectiva sobre la representación de identidades plurales en los cuerpos danzantes.

Finalmente, mi experiencia como profesora, coreógrafa e intérprete de diferentes técnicas dancísticas (ballet clásico, jazz, técnicas modernas y contemporáneas), así como también mi paso por el Ballet Folklórico Antumapu y por la Academia del Bafona, se constituyeron en una fuente de conocimiento empírico sobre el manejo de estéticas escénicas, pero a la vez en experiencias de disciplinamiento corporal, de las cuales hoy puedo ser consciente. Dicha información inherente a mi memoria corporal, aporta una mirada propioceptiva, que, en el momento del análisis, dialoga en la alteridad con otros cuerpos danzantes de cueca.

1.- Algunos antecedentes históricos sobre las influencias estéticas en el baile de la cueca.

Para comprender el proceso de estilización de la práctica de la cueca, fue necesario indagar en una serie de archivos de diferente naturaleza (escriturales, iconográficos y audiovisuales) que dieran cuenta de las características gestuales de diversos tipos de cuerpos danzantes. Es así como la revisión de estos registros me lleva a su antecedente directo, la zamacueca.

El periodo de legitimación de la zamacueca, a mediados del siglo XIX, y su circulación hacia otros espacios de sociabilidad más próximos de las clases dominantes -como los baños, los parrales, los cafés y finalmente los teatros- va a provocar necesariamente adaptaciones en la gestualidad de sus cuerpos danzantes. En efecto, la gestualidad de los cuerpos que la bailaban en las chinganas -el epicentro de la sociabilidad plebeya de ese entonces- es un tema que provocaba mucha controversia entre las personas de las clases acomodadas,

¹¹ Foucault, Michel (2002). **Vigilar y castigar**, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. Primera edición 1975; Foucault, Michel (2002). **Arqueología del saber**, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. Primera edición 1969; Castro, Edgardo (2004). **El Diccionario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores**, Buenos Aires: Ediciones Prometeo, Universidad de Quilmes.

probablemente porque se escapaba de sus cánones morales y estéticos. Esta gestualidad chinganera, la cual fuera descrita muchas veces por los columnistas de la época como “grotesca” y “lasciva”,¹² necesariamente sufrió modificaciones que regularon o normaron esos cuerpos danzantes para volverlos “aptos” y atractivos a la vista de los asistentes de estos nuevos espacios de sociabilidad aristocrática.

a) El caso de Las Petorquinas

Según las referencias históricas, dentro de este proceso se destaca la presencia de Las Petorquinas, tres hermanas que habrían circulado por estos diferentes espacios de sociabilidad, logrando gran reconocimiento por sus cualidades en la interpretación de la zamacueca. A este respecto José Zapiola afirma: “La concurrencia de las familias más notables de Santiago (a los baños de Gómez) era atraída no solo por la perfección y novedad de su canto y baile (de las Petorquinas), sino también por la decencia con que se expedían.”¹³

A este respecto, es interesante destacar la manera como José Zapiola asocia las cualidades de “decencia” y de “perfección” a la interpretación de las Petorquinas, es decir estaría manifestando la presencia de un modelo de cuerpos danzantes.

Este factor es muy importante de considerar ya que podríamos estar en presencia de una adaptación del baile, a un espacio escénico, en donde la relación que establecen los participantes tiende a buscar las categorías de actante y espectador. Es decir, aquel que realiza las acciones escénicas -el actante- adopta conscientemente en su cuerpo estrategias y técnicas para atraer la atención de aquel que observa y conserva una actitud pasiva, el espectador.

De acuerdo a las referencias históricas, la primera interpretación de una zamacueca en un teatro dataría del año 1830, siendo interpretada por las mismas Petorquinas dentro de una escena de la ópera *El barbero de Sevilla*.¹⁴ Posteriormente en 1835, otra zamacueca fue incorporada a una obra de teatro a beneficio de la actriz Carmen Aguilar.¹⁵ De la misma manera, la actriz Dominga Montes de Oca interpretó la zamacueca varias veces en el teatro, lo

¹² En Torres, Rodrigo (2008). “La zamacueca a toda orquesta, Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”. *Revista Musical Chilena*, año LXII, N°209, Santiago de Chile y en Donoso, Karen (2009). “Fue famosa la *chingana*...”, diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840.” *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, N° XIII, Vol. 1, pp. 87-119

¹³ Zapiola, José (1974). *Recuerdos de treinta años*, Santiago: Ediciones Zig Zag, 1° edición (1872), p. 32.

¹⁴ Grez, Vicente (1879). *La vida Santiaguina*, Santiago: Ediciones Gutenberg, p. 105. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8294>

¹⁵ Amunategui, Miguel Luis (1888). *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional, p. 340. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:125880>

cual podemos constatar a través del artículo "*La Samacueca en el Teatro*" escrito por Domingo Faustino Sarmiento.¹⁶ Después en 1842, Carmen Pinilla, la menor de las hermanas *Petorquinas*, interpretó una Zamacueca en una pequeña pieza teatral llamada *Un Baile de Tunos* alcanzando mucho éxito entre el público asistente al espectáculo.

A este respecto, resulta interesante detenerse en el caso de Carmen Pinilla, a quien le fueron otorgados los apelativos de «Terpsícore Araucana»¹⁷ y «Sílfides de los Andes»,¹⁸ planteando una suerte de alegoría romántica del mestizaje, donde se imponen las figuras femeninas sublimes y aéreas de la mitología grecolatina. Estos apelativos dejan de manifiesto el deseo de sublimar su cuerpo danzante en total coherencia con el espíritu romántico de la época. Más tarde será Juan Varela que, siguiendo el relato de Amunategui, se pronuncia sobre el éxito de Carmen Pinilla:

"Dos cosas consiguió esta Carmen: la primera, suscitar aún una tremenda y postrera lucha entre despreocupados y timoratos, horrorizados aquéllos y entusiasmados éstos, por la ágil, gallarda y hermosa bailarina, que enviaba su retrato con el anuncio de su beneficio, para quien vestirse de gasa transparente era casi desnudarse, y que ostentaba su carne juvenil a la luz de la batería escénica ante la vista de dos mil espectadores.

El segundo triunfo fue la **sumisión del baile al teatro**, y la consiguiente decadencia de las *chinganas*, visto que **el baile chileno formaba estrecha alianza con el histrionismo.**"¹⁹

Es interesante destacar este último punto expuesto por Varela, ya que expresa el giro histriónico que pueden haber tenido los cuerpos danzantes de zamacueca en el contexto teatral, instalando un modelo estético en la práctica del baile.

Es así como posteriormente será Eugenio Pereira Salas que afirma: "Las *Petorquinas* pasaron a ser por su **arte coreográfico** las intérpretes más perfectas de la **danza nacional**. Su ejemplo hizo nacer una **escuela clásica de cuequeros, diseminada a lo largo del territorio.**"²⁰

¹⁶ Sarmiento, Domingo Faustino (1842). ¡La Sambacueca en el teatro! El Masías, el novio en mangas de camisa. Beneficio del señor Jiménez. Citado por Torres, Rodrigo (2008). "La zamacueca..." p. 25.

¹⁷ Amunategui (1888). **Las primeras representaciones...** p. 335.

¹⁸ Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los orígenes del arte musical en Chile**, Santiago: Ediciones Universidad de Chile, p. 276.

¹⁹ Valera, Juan (1888). **Cartas americanas**. El teatro en Chile, A don Antonio Alcalá Galiano y Miranda. carta del 17 de diciembre s/p. Edición digital a partir de Valera, Juan (1958). **Obras completas**. Vol. III, Madrid: Aguilar, pp. 211-312. Disponible en sur <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8565>

²⁰ Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los orígenes del arte musical en Chile**, Santiago: Ediciones Universidad de Chile, p. 278.

La suma de estas afirmaciones sobre el revuelo que generaron las Petorquinas, me parecen reveladores desde el punto de vista que hacen hincapié en un proceso de estilización y espectacularización de la zamacueca y su consecuente proceso de difusión en el país como canon estético a seguir.

Pienso que, la razón por la cual Carmen Pinilla fue considerada por los intelectuales de la época como una de las mejores bailarinas de zamacueca reside en su capacidad de incorporar, a su estilo personal de bailar,²¹ técnicas corporales escénicas adquiridas en su circulación por diversos espacios escénicos.

El ejemplo de Carmen Pinilla y las Petorquinas, deja de manifiesto el rol de estas figuras femeninas, en tanto que vasos comunicantes entre las populares chinganas y los espacios de diversión de la élite. Pero, además, tal como plantea Rodrigo Torres, el caso de Carmen Pinilla “encarna el proceso de tránsito de la práctica de la zamacueca de la chingana -como evento festivo para un público no masivo- a su reelaboración como baile-espectáculo para un público masivo en el teatro.”²²

Así, el proceso de circulación de estas figuras femeninas con la consecuente incorporación de técnicas escénicas en sus cuerpos danzantes, permitiría la legitimación de la zamacueca y su reconocimiento ya desde esa época como “baile nacional”.

b) Los cuerpos danzantes en las corrientes estéticas literarias

Es interesante remarcar además que la estilización de la zamacueca se expresó también en el lenguaje escritural, a través de autores como Domingo Faustino Sarmiento²³ y Daniel Barros Grez.²⁴ En sus textos, referentes clásicos de la historia de la cueca, es posible apreciar el imaginario del romanticismo a través de la exaltación de los sentimientos amorosos y la utilización de la “unión de contrarios”, es decir, la convergencia de lo grotesco y lo sublime. Así, dichos autores subliman los cuerpos danzantes de zamacuecas, volviéndolos estilizados y bellos, describiendo sus acciones a la manera de un drama romántico, que busca la identificación emocional con el lector-espectador.

²¹ Según Pablo Garrido, las Petorquinas tuvieron la influencia directa de La Monona, mujer afrodescendiente proveniente del Perú, que bailaba la Zamacueca con un estilo “a la limeña espectacular” en palabras del autor. Garrido, Pablo (1979). **Historial de la Cueca**, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, p. 180.

²² Torres, Rodrigo (2008). “La zamacueca...”, pp. 18-19.

²³ Sarmiento, Domingo Faustino (1842). ¡La Sambacueca en el teatro! El Masías, el novio en mangas de camisa. Beneficio del señor Jiménez. Citado por Torres, Rodrigo (2008). “La zamacueca...”, p. 25.

²⁴ Barros Grez, Daniel (1890). “La zamacueca”. **La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)** Talca: ediciones S.M.G. Somavia, XXX p. 302.

Según Ricardo Latchman,²⁵ durante la segunda mitad del siglo XIX, esta corriente romántica habría derivado en una estética naturalista que en su versión latinoamericana tomaría el nombre de "criollismo". Es así como, en los albores de las celebraciones del centenario de la independencia de Chile ya existía una segunda generación de escritores de corte criollista que se focalizaron en retratar paisajes rurales y los sujetos que los habitan con la idea de encarnar el "espíritu del pueblo" o el "alma de la nación". Surge entonces la figura del huaso como un personaje épico que ayudaría a dar forma a los nuevos imaginarios de identidad nacional. Entre sus exponentes más importantes se encuentran los escritores Augusto D'Halmar, Mariano Latorre y Eduardo Barrios, de quien citaré un extracto del libro: "Gran señor rajadiablos" (1948). A través de su personaje principal José Pedro Valverde, Eduardo Barrios intenta retratar una clase social latifundista, utilizando recursos psicológicos, pero a la vez satíricos y caricaturescos.²⁶ Aquí presento un extracto en donde éste personaje explica su perspectiva del baile de la cueca:

"Se ha de bailar, pues, interpretando lo que realiza el jinete nuestro cuando asedia y coge a la potranca elegida dentro de la medialuna. Representa la gloria de sus dos pasiones: china y caballo. Virilidad de domador y galán hay en su continente y en sus intenciones. Los primeros pasos remedan el cambio de terreno: él ha «echado el ojo» a su presa y ella se le pone alerta y lo enfrenta desde suelo inverso. El brazo viril bornea el pañuelo como su borneara el lazo. Van y vienen, ella y él, primero en semicírculos opuestos; se diría que, desde las dos mitades de aquel redondo corral, salón de sus mejores fiestas, cerca el uno, la otra repite la curva en fuga o defensa. El ataca siempre y ella, encarándose, esquiva. Los movimientos del cuerpo masculino traducen los del jinete: la mano bornea lenta y a compás, los pies avanzan y retroceden, cambia el paso, se agitan como los remos del caballo, las espuelas cantan; pero entre brazo y pierna el tronco se mantiene inmóvil y elegante, con el equilibrio del equitador sobre su montura en la escuela criolla. Poco a poco, el amor ecuestre y el amor humano se confunden, transfiguran a los bailarines. El acecho se vuelve madrigal; la lucha, coloquio; el pañuelo quiere atar los pies de la elegida. Ya se comprenden, ya se aman. Si ella todavía rehúye, lo hace para seducir mejor. Si el acomete, brinda con la boca el beso. Al fin zapatean porque la conquista se ha consumado. Dominio, entrega delirio. Una mujer, una ideal potranca, dos seres unidos, identificados en la pasión campesina."²⁷

Uno de los primeros detalles a destacar es que la descripción del baile se centra principalmente en la figura masculina del huaso, quedando en segundo

²⁵ Latchman Ricardo, Ernesto Montenegro y Manuel Vega (1956). *El criollismo*. Santiago: editorial Universitaria, p. 25.

²⁶ Hermosilla, Luis (2011). "Representación burlesca de los blasones en "Gran señor y rajadiablos", *Revista chilena de literatura*, noviembre, Nº 80, 171-18, p. 172.

²⁷ Barrios, Eduardo (1948). *Gran señor y rajadiablos*, Santiago: Editorial Nacimiento, p. 418.

plano la presencia de la mujer. Así, el relato se focaliza en la corporalidad del huaso y la manera como él lleva sus vivencias rurales a la danza, específicamente su experiencia de montar a caballo y de arrear el ganado. Justamente, el hecho de traspasar estas prácticas corporales cotidianas al baile, provocaría en la relación con su pareja de baile un vínculo simbólico hombre-animal, es decir el huaso ve en su pareja un ser que hay que domar. Desde esta perspectiva podríamos inferir la construcción de diversos códigos gestuales que posteriormente identifican a la cueca huasa. Por ejemplo, la forma de mover el pañuelo sobre su cabeza como si fuera un lazo, la postura de su tronco bien erguida, el gesto de sus piernas al desplazarse como si estuviera montado a caballo, y la manera de utilizar sus brazos adaptándose a los accesorios que lleva: el chamanto y el sombrero de ala ancha. Por otra parte, en el extracto se hace mención también a los desplazamientos realizados: “primero en semicírculos opuestos” como siguiendo la forma del corral de rodeo, lo que posteriormente se llamarían diseños de “medias lunas”.

Con respecto al rol secundario de la mujer, podemos apreciar que ella adopta una actitud bastante pasiva en donde solo reacciona al asedio del hombre. El hecho de no dar detalles sobre su gestualidad, la ubica rápidamente en un segundo plano. Si bien todas las acciones que realiza el huaso son motivadas por la presencia de ella, el relato no considera detalles de su gestualidad, su humanidad, en fin, si no que más bien prima un imaginario zoomórfico de mujer “potranca”.

Algunos años más tarde, Rene León Echáis tomara como referencia este texto para exponer sus ideas sobre la cueca en el libro: “Interpretación histórica del huaso chileno” (1955). En su texto, además de refrendar esta visión de la cueca del personaje central de la novela de Barrios, el autor intenta destacar el sentido de pertenencia e incluso de “propiedad exclusiva” que tiene el huaso sobre la cueca, ya que, según su perspectiva, éste logró conservarla «intacta» en su terruño rural. Es así como el autor afirma:

“La acogió con gran agrado en sus primeros tiempos; la bailo con entusiasmo; le dio vida, color, sentido campesino. Y terminó por apropiársela. La cueca así, llegó a ser suya como propiedad exclusiva; y él le dio **normas y le señaló rumbos**. Las espuelas tintineantes y el chamanto colorido se transformaron en elementos esenciales de la Cueca. Ya no se concibió una verdadera cueca sin ambiente campero, sin caballos esperando a la puerta de la casa, sin vara topeadora, sin espuelas.”²⁸

Es interesante detenerse en este punto, ya que el autor hace referencia a la construcción de “normas” y códigos en la cueca que fueron seleccionados,

²⁸ León Echáis, Rene (1955). *Interpretación histórica del huaso chileno*. Santiago: Editorial Universitaria, p. 112.

conservados y transmitidos, es decir la "invención de una tradición" -siguiendo las ideas de Eric Hobsbawm²⁹ - en este caso coreográfica que se atribuye el origen de la danza. Y a pesar de que el autor reconoce la existencia de otras variantes, afirma que todas ellas serían una imitación de la más "auténtica", que, según su mirada, es la cueca del huaso. Justamente en estos dichos radica la fuerza del canon discursivo de la cueca huasa, ya que, hasta el día de hoy, los relatos de identidad nacional sostienen que la cueca nació en el campo, como expresión exclusivamente representativa del huaso.

2.- Estética de los cuerpos danzantes del "alma nacional"

Durante la década del '40, junto con la fundación del Instituto de investigación de folklore musical (1944), se activa un periodo de intensa recopilación de prácticas musicales y dancísticas tradicionales junto con la necesidad imperiosa de enseñarlas y difundirlas. Esto se debe a un contexto histórico y político favorable al desarrollo de la educación, las artes y la cultura y su difusión hacia las clases medias y bajas de la sociedad chilena. En este periodo fue fundamental el rol de la Universidad de Chile, como centro de profesionalización y de extensión de diferentes disciplinas artísticas como la música, el teatro, la danza y las artes plásticas.³⁰

Es así como, dentro del programa de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile de 1942, surge la cátedra de "danzas chilenas", en una primera etapa, a cargo de Australia Acuña, luego de Emilia Graham en 1948 y posteriormente de Camila Bari en 1950. Según Raquel Barros,³¹ esta primera generación de profesoras, se focalizó en transmitir el repertorio de "bailes nacionales", practicados en los salones aristocráticos durante el siglo XIX, entre ellos, el cuando, el aire, la refalosa y la zamacueca. Posteriormente en la década del '50 una nueva generación de profesoras va a incorporar los bailes de chicoteo o apicarados, y con una especial preocupación por la enseñanza de la cueca. Entre ellas se encuentra Margot Loyola (1949), Gabriela Pizarro y la misma Raquel Barros (1952). Al alero del trabajo realizado por estas profesoras, habrían surgido los primeros grupos de proyección folklórica durante la década del '50. Con respecto a los métodos de trabajo de estas folkloristas, quisiera detenerme en el caso particular de Margot Loyola quien, según Agustín Ruiz, habría instalado "el nuevo paradigma de la folklorista etnógrafa/interprete/maestra". En efecto, Ruiz sostiene que este paradigma se sustenta en la estrecha unión entre las técnicas del escenario y el trabajo de campo. Es así como, con respecto a las técnicas vocales utilizadas por Loyola, Ruiz afirma:

²⁹ Hobsbawm, Eric (2006). *L'invention de la tradition*, Paris: Editions Amsterdam.

³⁰ Cáceres Valencia, Jorge (1997). *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933 - 1953*. Santiago: autoedición, p. 25.

³¹ Barros, Raquel (1962). "La danza folklórica chilena su investigación y enseñanza", *Revista Musical Chilena*, 16, (79), pp. 60-69.

“Los cuidados puestos en una afinación temperada, una producción de la voz cultivada, brillante y bien colocada, con aprovechamiento de los diversos resonadores, o los conceptos de manejo del ritmo escénico a través de los contrastes en dinámica, intensidad y textura, forman parte de un **conjunto de técnicas y criterios propiamente académicos al servicio de la representación**, que si bien a veces linda con los perímetros de una etnoestética, nunca se aparta de una **concepción estética** occidental.”³²

Luego, Ruiz se refiere a las formas de representación escénica de la folklorista, las que vincula con los postulados de Stanislavski, siguiendo el análisis realizado por Alberto Kurapel relativo a la trayectoria escénica de Margot Loyola. Es decir, los autores ponen énfasis en los métodos de construcción de personajes de Loyola a partir de una empatía emocional con los individuos y prácticas observadas en terreno. Finalmente, resulta interesante destacar la relación que establece Ruiz entre Margot Loyola y Las Petorquinas. Si bien, el autor no profundiza en los puntos específicos de convergencia entre ellas, podríamos inferir que el vínculo que las une es su capacidad innata de incorporar estéticas escénicas que estaban presentes en sus respectivos contextos.

Considerando lo anterior, pienso que, en el proceso de emergencia de los primeros grupos de proyección folklórica, el acto de representar escénicamente lo recopilado, implicará la incorporación -consciente o no- de estéticas y de técnicas dancísticas imperantes en ese momento, lo que va necesariamente a estilizar los cuerpos danzantes de las proyecciones folklóricas.

Es así como, de alguna manera, nuestro criterio de observación ha sido influenciado por estos cánones dominantes, siendo nuestra mirada atraída por aquellos cuerpos legitimados que demuestran una presencia “escénica”. Es decir, cuerpos que son eficaces en la utilización del espacio y del tiempo musical, gracias al disciplinamiento de sus cuerpos, y que, por ende, obran de manera “virtuosa”.

A partir de estos principios se habrían desarrollado los cuerpos danzantes de los grupos de proyección folklórica, sin embargo, Raquel Barros advierte muy temprano (1962), sobre los problemas que se habrían generado con la proliferación de grupos folklóricos que carecían de rigurosidad en sus métodos de investigación. Esto habría desencadenado, según la autora, la simplificación de la labor docente, utilizando recursos “gimnásticos” que convertía al estudiante de danzas folklóricas en “autómata producido en serie.”³³ Resulta

³² Ruiz, Agustín (2006). “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”, *Cátedra de Artes*, N° 3): Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 41-58

³³ Barros, Raquel (1962). “La danza folklórica chilena...”, p. 64.

interesante destacar esta opinión de Raquel Barros ya que, de alguna manera, ésta "producción en serie" de cuerpos danzantes habría incidido en la difusión de un canon estético de cueca huasa que se impuso e influenció a su vez a los intérpretes de cuecas de campeonato.³⁴

A este respecto, resulta interesante indagar en qué tipo de estéticas y técnicas dancísticas podrían haber estilizado y escenificado la práctica de la cueca.

a) Los cuerpos virtuosos de los campeonatos de cueca

De acuerdo a la información que hoy tenemos, los primeros campeonatos nacionales de cueca comenzaron a gestarse durante la segunda mitad de la década de los sesenta en la ciudad de Arica. Según Carlos León, diferentes actores sociales (clubes de huasos, la Federación Nacional de Cueca, prensa, grupos folclóricos, organismos gubernamentales, etc.) fueron parte de un "movimiento cuequero" que logró difundir por todo el territorio nacional la práctica de una variante de cueca de campeonato. Dado el carácter competitivo de su práctica, esta variante se fue perfilando a partir de una serie de reglas que los intérpretes debían acatar, las cuales fueron evolucionando y volviéndose más estrictas año a año. Es así como, por ejemplo, en las bases de 1985³⁵ podemos encontrar aspectos específicos a considerar como la "prestancia de la pareja", su "dominio escénico" y su "reacción frente al público". Desde el aspecto netamente coreográfico, se evalúa la ejecución del giro inicial, floreo, vueltas, escobillados, zapateos, remate, así como también del ritmo. Treinta años más tarde, en las bases del año 2015, ya se estipula categóricamente que el estilo exigido es "única y exclusivamente la cueca huasa de 48 compases", así como también se entrega una descripción más específica de los elementos coreográficos a evaluar.

De acuerdo a las referencias expuestas y el análisis realizado por Carlos León, quisiera destacar dos aspectos que me parecen relevantes desde el punto de vista del giro "virtuoso" y "escénico" que tuvo el baile de la cueca. Por una parte, León plantea que, con la evolución de los campeonatos, los participantes tuvieron que comenzar a contemplar un tiempo previo de preparación y entrenamiento. En efecto, si el objetivo era superar el nivel alcanzado por los campeones del año anterior, es de esperar que los participantes comenzaran a incorporar año a año más exigencias y un dominio más riguroso de sus movimientos, pasos y ritmos. Por otra parte, es interesante destacar el vínculo estrecho que tenían varios de los participantes con grupos folclóricos, pero también con otras

³⁴ León, Carlos (2018). *Competencia y Chilenidad: Los campeonatos de cueca huasa en Chile 1965-1992*, Tesis para optar al grado de Magister en Historia, Universidad de Concepción.

³⁵ Bases del campeonato de cueca de Arica del año 1985. Citado en León, Carlos (2018). *Competencia y Chilenidad...* p. 195.

prácticas dancísticas como el “baile español”, según lo expresado por una de las entrevistadas de León. Otro caso interesante expuesto por León, es el de Armando Hernández, quien realizaba espectáculos folklóricos en los cruceros que llagaban a Valparaíso. Su estilo espectacular no pasa inadvertido en los campeonatos, logrando incluso instalar innovadoras propuestas coreográficas como la vuelta “corralera”. Es así como, su testimonio nos entrega algunas pistas sobre la incorporación de lenguajes híbridos en el baile, aspecto que nos permite inferir que los intérpretes de cuecas de campeonato pueden haber sido influenciado por diferentes corrientes estéticas de la danza y de las artes escénicas en general. De esta manera, sus cuerpos danzantes fueron incorporando elementos técnicos que potenciaron paulatinamente su desarrollo virtuoso y espectacular.

Por otra parte, con el correr de los años, los bailarines de campeonato fueron elevando cada vez más su nivel de virtuosismo, llegando a desarrollar propuestas coreográficas que resultan interesantes de analizar desde un punto de vista estético, en tanto que practica artística y espectacular. Con el objeto de profundizar un poco más en este aspecto, quisiera presentar el breve análisis de una cueca interpretada por los campeones de la Región del Biobío correspondientes a la categoría extra jóvenes del año 2016³⁶. Es posible que esta cueca haya sido interpretada a modo de demostración, posteriormente al certamen de evaluación, lo que podría explicar la libertad y creatividad en la composición coreográfica y en sus gestualidades.

Es importante destacar que no es mi intención emitir un juicio de valor sobre ésta cueca, ya que no soy especialista en este tipo de certámenes. Mi criterio de selección tomó como punto de referencia el nivel de utilización de técnicas dancísticas y las influencias estéticas que se observan en su composición coreográfica. Es así como, uno de los primeros puntos a destacar en mi observación, el cual fue descubierto con mucho asombro, fue la creatividad desplegada en la composición coreográfica, aspecto que no me esperaba considerando las estrictas reglas establecidas en las bases del concurso. En efecto, la pareja sigue las reglas establecidas, pero además incorpora una serie de secuencias coreográficas ejecutadas con mucha precisión en la utilización de los tiempos musicales. Por esta razón, resulta evidente la elaboración previa de fraseos coreográficos que probablemente fueron estudiados y practicados por los bailarines antes del certamen.

En la vuelta inicial,³⁷ la pareja ejecuta una de las tres vueltas permitidas en

³⁶ Registro recuperado de YouTube, del cual fue alterada su velocidad con el objetivo de poder observar los detalles coreográficos. En línea: <https://youtu.be/MPs9CkG19wo>, *Imaginario de un cuerpo criollo*, canal de YouTube creado por la autora.

³⁷ <https://youtu.be/MPs9CkG19wo> min. 1:00.

las bases, llamada «la corralera». Sin embargo, ellos agregan al desplazamiento de sus pies, una serie de contratiempos que demuestran su dominio para entrar y salir del ritmo base, en el doble e incluso al triple del mismo. En el momento de la primera media luna,³⁸ realizan una secuencia en desplazamiento con zapateos al unísono, la cual me hace recordar las secuencias de la técnica de zapateo americano, utilizada por parejas de baile célebres en el lenguaje de la comedia musical, como Fred Astaire y Ginger Rogers.

Luego del primer cambio de lado, la pareja ejecuta una secuencia con sus brazos y el torso, donde cruzan y traspasan sus pañuelos, al mismo tiempo que realizan con sus pies el paso escobillado. Esta acción requiere de mucha coordinación y de un control de la energía para poder realizar con delicadeza la secuencia de transición de sus pañuelos. Enseguida, al realizar el segundo cambio de lado,³⁹ el varón desliza su pierna por el suelo de manera circular, intersectando las piernas de ella, quien reacciona saltando por encima de su pierna. Luego es ella quien realiza el círculo de pierna en el sentido contrario, completando de esta manera la lógica de la composición coreográfica. En términos generales, se trata de una versión de la cueca huasa que se permite incorporar lenguajes dancísticos variados que pueden provenir del ballet clásico, del jazz o de la comedia musical.

Es por esta razón que pienso que los intérpretes de cuecas de campeonato se sirven de herramientas técnicas y estéticas que provienen de la disciplina de la danza, siendo fieles a una "concepción estética occidental", retomando las palabras de Ruiz. Por lo tanto, estos influjos de la danza escénica hacen que la práctica de las cuecas de campeonato esté en constante evolución, en sintonía con el desarrollo de los cánones escénicos occidentales.

b) La cueca huasa del Ballet Folklórico Nacional BAFONA

Con la llegada de la dictadura, el Ballet Folklórico Nacional Bafona, inicia un periodo de inestabilidad que se prolongó hasta el año 1978, momento en que se re articuló la planta de bailarines y músicos. Según Karen Donoso, durante este periodo fue necesario cambiar los contenidos y algunos nombres de sus obras para ajustarlos a la línea ideológica del régimen dictatorial. En este contexto el coreógrafo Carlos Reyes, crea la pieza *Huasos*, una suite de danzas criollas correspondientes a la zona centro-sur del país, entre las cuales se encuentra un esquinazo, gato, jota, sombrerito, sajuriana, destrezas y el baile principal, la cueca. Según Carlos Reyes,⁴⁰ esta suite de danzas fue extraída de una obra anterior del Bafona que recreaba diversas zonas culturales de Chile, dentro

³⁸ <https://youtu.be/MPs9CkGI9wo> min. 1:34.

³⁹ <https://youtu.be/MPs9CkGI9wo> min. 2:42.

⁴⁰ Entrevista a Carlos Reyes realizada el 10 de mayo del 2017.

de una fórmula de síntesis norte-centro-sur muy característica de los grupos y ballet folklóricos. Es así como, dentro de la reestructuración del repertorio del Bafona, esta obra se fragmenta, quedando la zona centro-sur representada a través de esta suite de danzas y en donde se enfatiza la figura del huaso. Sin embargo, Carlos Reyes afirma al igual que Raquel Barros, que el huaso ya era una figura enormemente utilizada por los grupos y ballet folklóricos durante los años '60.

Posteriormente, la pieza "Huasos" fue adaptada varias veces siendo la versión de Rene Cerda (1994)⁴¹ la que habría permanecido durante los últimos años. Es así como en el libro-dossier del Bafona (2014) la pieza "Huasos", se describe de la siguiente manera:

"El Huaso chileno, característico de la zona central y antiguo depositario del ancestro español, se manifiesta vigorosamente en expresiones musicales y coreográficas. En ellas se refleja la relación que existe entre el hombre, sus sentimientos, aspiraciones y el ambiente que lo rodea. La danza y música están ligadas a las diversas faenas de la vida agrícola y ganadera."⁴²

A partir de este extracto, podemos constatar la incidencia del canon discursivo en ésta propuesta artística del Bafona, que se encargará de rendir un homenaje a la figura idealizada del huaso. Es así como los bailarines en escena se sirven de técnicas dancísticas diversas para representar la estampa de un huaso elegante que demuestra gallardía y virilidad, por medio de posturas erguidas que ostentan seguridad y dominio escénico. Con respecto a la presencia de la mujer, en tanto que compañera del huaso, pareciera tener un rol secundario y casi ornamental, aportando con sus gestualidades delicadeza, mesura y elegancia.

Del punto de vista coreográfico, los bailes mencionados son adaptados a una versión escénica, es decir, dejan de ser exclusivamente bailes de pareja, pasando a ser parte de una composición coreográfica de conjunto, aspecto característico de la estética de los ballets folklóricos en el mundo. Es así como las parejas están interconectadas en función de la construcción de figuras geométricas simétricas en el espacio, privilegiando así la composición colectiva y homogénea. Los desplazamientos y gestos son cuidadosamente realizados al unísono por el colectivo danzante, provocando un efecto de armonía simétrica y sobre todo de unidad.

⁴¹ Registro de la pieza "Huasos" realizado en Talagante el año 2013. https://www.youtube.com/watch?v=2PExMHYSxPA&list=PL2XWgJct_oBRWicntsLrOtgzjoCIL7TfB&index=2

⁴² Pabst, Hilda y David Donoso (2014). (Dir.) **Ballet Folklórico Nacional, elencos artísticos CNCA** Santiago: publicaciones Cultura, p. 60.

Quisiera detenerme específicamente, en la última parte consagrada al baile de la cueca⁴³. Si bien su ritmo y pasos ya están presentes desde el comienzo de la obra, es sólo en esta última parte donde se muestra este baile en plenitud. La cueca interpretada por una pareja sola al centro del escenario, exhibe de manera clara la estructura coreográfica que fue difundida por el canon discursivo, es decir desplazamientos bien definidos dentro de diseños circulares y medias lunas amplias, como si estuvieran en el rodeo. Es por esta razón que las gestualidades de ambos intérpretes, por momentos recrean acciones que connotan la montura y domadura del caballo.

Como es característico en este tipo de cueca, el hombre realiza diversas destrezas y zapateos para impresionar a la mujer, quien por su parte se desplaza con más sobriedad y elegancia. En el caso de la cueca final interpretada en colectivo,⁴⁴ podemos ver que las parejas están interconectadas en cada uno de sus desplazamientos para lograr la construcción de diseños simétricos en el espacio; una visión de conjunto en donde los bailarines se mueven en perfecta sincronía. El hecho de llevar a escena esta cueca de carácter colectivo y sincronizado crea un fuerte impacto a nivel de imaginarios sociales, ya que, desde la perspectiva del canon discursivo, se estaría escenificando el "alma nacional". Además, las competencias técnicas de los bailarines favorecen la estilización del baile de la cueca dentro de cánones estéticos que la legitiman como práctica artística. Entonces, esta encarnación del "alma nacional" a través de un colectivo de cuerpos danzantes sincronizados y estilizados, cristaliza una imagen de símbolo patrio que perdura hasta nuestros días. Este hecho, al igual que la cueca de campeonato, también va a provocar una suerte de exaltación del aspecto "virtuoso" y espectacular del baile por sobre el aspecto convivial y cotidiano de su práctica.

De alguna manera, ésta podría ser una de las razones por la cual el baile de la cueca comienza a ser percibido como una práctica artística para ser observada, lo cual habría desmotivado su práctica cotidiana en las fiestas familiares y sociales. En este sentido, podríamos decir entonces que el carácter popular de la práctica de la cueca, que perduró durante gran parte del siglo XIX, fue reemplazado paulatinamente durante el siglo XX por un carácter folclórico y espectacular. Es decir, su práctica pasa a ser una representación de identidad nacional, más que una práctica social y festiva en sí.

⁴³ Registro de la pieza "Huasos" realizado en Talagante el año 2013. https://www.youtube.com/watch?v=2PExMHY5xPA&list=PL2XWgJCT_oBRWicntsLrOtgzjoCIL7TfB&index=2 Min. 13'00.

⁴⁴ Registro de la pieza "Huasos" realizado en Talagante el año 2013. https://www.youtube.com/watch?v=2PExMHY5xPA&list=PL2XWgJCT_oBRWicntsLrOtgzjoCIL7TfB&index=2 Min. 14'44.

c) Los cuerpos disciplinados del “alma nacional”

A partir de lo anteriormente expuesto, creo que para poder interpretar una cueca como las que hemos analizado, no basta con ostentar un estilo singular o atractivo para el jurado o el público, sino que es necesario adquirir un dominio técnico de los pasos y de la coreografía exigida, razón por la cual es necesario recibir el entrenamiento adecuado. Es decir, es necesario “disciplinar” el cuerpo dentro de las reglas y estructuras exigidas tanto por las bases concursales de los campeonatos como por las estéticas escénicas que participan en la composición coreográfica de los ballets folklóricos.

En este sentido, la noción de “disciplina” será entendida desde la perspectiva que plantea Michael Foucault, definiéndola como:

“[...] los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad [...] es una anatomía política del detalle [...] Se define una especie de esquema anatomo-cronológico del comportamiento. El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder”.⁴⁵

Esta perspectiva del disciplinamiento del cuerpo, resulta interesante ya que me permite comprender y evaluar mi propia experiencia como intérprete de diferentes técnicas dancísticas. En ellas, mi cuerpo se vio sometido por años a entrenamientos diarios para desarrollar la tonicidad y flexibilidad muscular necesaria para lograr el control de mi cuerpo en función de las exigencias técnicas. La agudeza en la utilización de los tiempos musicales, así como en la utilización del espacio en relación con otros cuerpos danzantes también fueron instancias entrenamiento sistemático. Es así como, mi paso por los ballets folklóricos y en particular el aprendizaje de la pieza “Huasos” el año 2001, se constituyó en una experiencia singular que me permitió conjugar el deseo, en esa época, de aprender bailes tradicionales y desarrollar una práctica escénica.

Sin embargo, recuerdo las dificultades que tenía en el momento de tener que seguir rigurosamente las líneas diagonales y figuras geométricas formadas junto al colectivo de bailarines. Mi tendencia era dejarme llevar por la emoción del baile, aspecto que, en ese contexto, atentaba contra la rigurosidad necesaria para lograr los movimientos y desplazamientos simétricos. Es cierto que el hecho de bailar en colectivo al unísono genera un goce que se vivencia tanto desde el interior de la coreografía por los intérpretes, como desde el exterior por

⁴⁵ Foucault, Michel (2002). *Vigilar...*, p. 149

el público. Sin embargo, en mi experiencia personal, la preocupación constante por mantener la armonía estética no me permitía descubrir otras dimensiones sociales, lúdicas y festivas de los bailes tradicionales. Este aspecto, lo pude comprender y sobre todo experimentar, algunos años más tarde practicando la cueca urbana y luego diversos bailes tradicionales en Italia y Francia. En definitiva, el hecho de observar esta pieza casi veinte años después de haber participado en ella, me permite reflexionar hoy sobre la relación "docilidad-utilidad" que desencadena el disciplinamiento de los cuerpos danzantes de cueca. Dicha relación podría ser interpretada como una estrategia que permitió homogeneizar los infinitos estilos y singularidades que existen dentro del baile de la cueca, para así lograr construir un símbolo identitario único, es decir una «danza nacional».

Este disciplinamiento del cuerpo fue evolucionando con el influjo de diferentes técnicas dancísticas, las cuales fueron perfilando en la ejecución de la cueca un carácter escénico y virtuoso.

3.- Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha intentado develar el potencial discursivo de los cuerpos danzantes de cueca, específicamente en el contexto de los imaginarios de identidad nacional. Por una parte, se han expuesto la influencia que ejercen las estéticas dominantes, tanto en los procesos de legitimación de ciertos cuerpos danzantes de cueca, como en la construcción de cánones coreográficos. Es así como, el caso de la zamacueca durante el siglo XIX, se constituye en un antecedente histórico que nos permite observar el proceso de legitimación del baile a través de la estilización de sus formas y de la visibilización de la figura femenina.

En dicho contexto, la corriente del romanticismo habría jugado un rol fundamental en la construcción de un imaginario nacional. Dicha ideología se proyectaría hacia el siglo XX a través de una estética criollista, que favoreció la emergencia de la figura del huaso como símbolo nacional. Así, el arquetipo del huaso se habría difundido desde una mirada exotista y universalista que al ser representada habría adoptando estéticas escénicas en vigor. Este aspecto resulta relevante en el contexto de promulgación del decreto ley N°23, ya que en la práctica, favoreció la difusión de la cueca huasa, siendo considerada el reflejo del "alma nacional".

Es justamente, esta afirmación la que me motiva a realizar una observación de cuerpos danzantes de cueca huasa, primero en un Campeonato Nacional de Cueca y luego, en la pieza "Huasos" del Bafona. El análisis detallado de sus gestualidades me permitió romper con ideas preconcebidas sobre la supuesta "inmutabilidad" del baile en el tiempo. Es así como, éste análisis, me permitió descubrir elementos técnicos dancísticos que provienen de una estética escénica

occidental, por lo tanto, dichas gestualidades entrarían en contradicción con la idea de una representación del “alma nacional”. Es por esta razón, que resulta complejo establecer símbolos estables de identidad nacional, ya que esta acción respondería a una selección de sujetos y contextos que se mantienen ilusoriamente sin influencias externas en el tiempo.

Finalmente, quisiera retomar las ideas expuestas al inicio con respecto al carácter variable o proteico de los bailes sociales. Pienso que justamente este carácter indómito e inestable de los cuerpos danzantes de cueca, pone en tensión los dispositivos de poder que necesitan estabilizar la “tradicción” para construir las “identidades nacionales”. Por esta razón, es que se recurre a la fijación de gestualidades y estructuración de formas coreográficas, pues esto permite la transmisión de un modelo estable. Sin embargo, los cuerpos danzantes en su cotidiano siguen transformando la cueca, de manera casi imperceptible y marginal, hasta que nuevos contextos y discursos hacen posible su visibilización y legitimación, volviéndose éstas transformaciones a su vez en nuevos cánones que se imponen, dentro de un circuito de cambios y evoluciones que no se detiene jamás.

Es, en definitiva, este carácter indómito e inestable de los cuerpos danzantes lo que, a mi modo de ver, le da la vida y vigencia al baile de la cueca.

BIBLIOGRAFÍA

Amunategui, Miguel Luis (1888). **Las primeras representaciones dramáticas en Chile**. Santiago: Imprenta Nacional.

Anderson, Benedict (2002). **L’imaginaire national : réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme**. Paris: La Découverte, traduit de l’anglais par Pierre Emmanuel Dauzat.

Barros Grez, Daniel (1890). “La zamacueca”. **La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)** Talca: ediciones S.M.G. Somavia, XXX p. 302. En línea: memoriachilena.cl, consultado el 27 de julio 2016.

Barros Raquel (1962). “La danza folklórica chilena su investigación y enseñanza”. *Revista Musical Chilena*, 16, (79), pp. 60-69. En línea consultado el 13 de abril del 2017.

Barrios, Eduardo (1948). **Gran señor y rajadiablos**. Santiago: editorial Nacimiento , p.418.

Bhabha, Homi (2010). **Nación y narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales**, obra colectiva (dirección Homi Bhabha),

Primera edición 1990, Traducción de María Gabriela Ubaldini Revisión de Valeria Añón, Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. En línea consultado el 9 de noviembre del 2018.

Cáceres Valencia, Jorge (1997). **La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933 – 1953**. Santiago: autoedición, p. 25.

Cánepa Guzmán, Mario (1980). **Crónicas para el recuerdo**, Santiago: Autoedición.

Castro, Edgardo (2004). **El Diccionario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores**, Buenos Aires: Ediciones Prometeo, Universidad de Quilmes. En línea consultado el 3 de julio del 2019.

Desmond, Jane (1994). "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", *Cultural Critique*, N° 26.

Donoso, Karen (2009). "Fue famosa la *chingana...*, diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840." *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, N° XIII, Vol. 1, pp. 87-119. En línea consultado el 21 de octubre del 2018.

Donoso Fritz, Karen (2009). "Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990". *Revista Musical Chilena*, 63, (212), pp. 29-50. En línea consultado el 10 de marzo del 2019.

Donoso Fritz, Karen (2006). *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia. Universidad de Santiago de Chile.

Dümmer Scheel, Sylvia (2010). "Los desafíos de escenificar el "alma nacional". Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)", *Historia Crítica*, N° 42, Bogotá, pp. 84-111. En línea consultado el 20 de junio del 2019.

Latchman Ricardo, Ernesto Montenegro y Manuel Vega (1956). **El criollismo**. Santiago: editorial Universitaria, p. 25.

León Echáis, René (1955). **Interpretación histórica del huaso chileno**, Santiago, Editorial Universitaria, p. 115.

Foucault, Michel (2002). **Vigilar y Castigar**, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. Primera edición 1975. En línea consultado el 6 de mayo del 2019.

- Foucault, Michel (2002). **Arqueología del Saber**, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI. Primera edición 1969. En línea consultado el 15 de mayo del 2019.
- Garrido, Pablo (1979). **Historial de la Cueca**, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Hermosilla, Luis (2011). "Representación burlesca de los blasones en *Gran señor y rajadiablos*", *Revista chilena de literatura noviembre*, número 80, pp. 171-183.
- Grez, Vicente (1879). **La vida santiaguina**. Santiago: Ediciones Gutenberg.
- Hobsbawm, Eric (2006). **L'invention de la tradition**, Paris: Editions Amsterdam.
- Latchman Ricardo y Ernesto Montenegro y Manuel Vega (1956). **El criollismo**. Santiago editorial Universitaria, p. 25.
- León, Carlos (2018). *Competencia y Chilenidad: Los campeonatos de cueca huasa en Chile 1965-1992*, Tesis para optar al grado de Magister en Historia, Universidad de Concepción.
- Pabst, Hilda y David Donoso (2014). (Dir.) **Ballet Folklórico Nacional, elencos artísticos CNCA** Santiago: publicaciones Cultura, p. 60.
- Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los orígenes del arte musical en Chile**, Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- Pereira Salas, Eugenio (1974). **Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta** (1° ed.1849), Santiago: Editorial Universitaria.
- Rojas Sotoconil, Araucaria (2010). "Breves aproximaciones sobre la cuestión de la Cueca y la identidad nacional", **Y se va la primera ... Conversaciones sobre la cueca**. Micaela y Karen Donoso (editoras). Santiago: Ediciones LOM, p. 78.
- Spencer Espinosa, Christian (2007). "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*. volumen 14.
- Spencer Espinosa, Christian (2009). "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena", *TRANS - Revista*

Transcultural de Música, N°13, artículo 15. En línea consultado el 8 de agosto del 2016.

Spencer Espinosa, Christian (2013). Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena". En: Vargas, Herom (Ed.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectiva, perspectivas, críticas y propuestas* (pp. 407-421). Córdoba, Argentina: IASPM-AL/CIAMEN (U. de la R.).

Spencer Espinosa, Christian (2017). **Pego el grito en cualquier parte, Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)**, Santiago, Ediciones Biblioteca Nacional.

Subercaseaux, Bernardo (2002). "Escenificación del tiempo histórico (nacionalismo e integración)", *Cuadernos de historia*, N°22, pp. 185-202, Departamento de ciencias históricas de la Universidad de Chile. En línea consultado el 22 de octubre del 2018.

Subercaseaux, Bernardo (2007). "Literatura, nación y nacionalismo", *Revista chilena de literatura*, Número 70, pp. 5-37. En línea consultado el 17 de agosto del 2017.

Thiesse, Anne-Marie, (1999). **La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle**, Paris: éditions du seuil.

Torres, Rodrigo (2008). "La zamacueca a toda orquesta, Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)". *Revista Musical Chilena*, año LXII, N°209, Santiago de Chile. En línea consultado el 20 de enero del 2016.

Valera, Juan (1888). **Cartas americanas**. El teatro en Chile, A don Antonio Alcalá Galiano y Miranda. Carta del 17 de diciembre s/p. Edición digital a partir de Valera, Juan (1958). **Obras completas**. Vol. III, Madrid: Aguilar, pp. 211-312. Disponible en [sur http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8565](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8565)

Vargas, Herom (2012). (Ed.). **Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectiva, perspectivas, críticas y propuestas**. Córdoba: IASPM-AL/CIAMEN (U.de la R.) pp. 407-421.

Zapiola, José (1974). **Recuerdos de treinta años**, Santiago: Ediciones Zig Zag, p. 32.